



TITLE:

# 関係世界の創出：アネッテ・フォン・ドロステ＝ヒュルスホフの詩人像とその世界

AUTHOR(S):

田辺, 玲子

---

CITATION:

田辺, 玲子. 関係世界の創出：アネッテ・フォン・ドロステ＝ヒュルスホフの詩人像とその世界. 研究報告 1985, 1: 65-97

ISSUE DATE:

1985-08

URL:

<http://hdl.handle.net/2433/134366>

RIGHT:

# 関 係 世 界 の 創 出

— アネッテ・フォン・ドロステ＝ヒュルスホフの

詩 人 像 と そ の 世 界 —

田 辺 玲 子

## は じ め に

本稿は、詩人自身が作品に表現した詩人像と実際の詩作との関係を、アネッテ・フォン・ドロステ＝ヒュルスホフ（Annette von Droste-Hülshoff）の場合を例に問うものである。ドロステの生きた19世紀はまた、詩人詩（Dichtergedicht）が数多く書かれた時代でもあるが、それらの詩には共通した詩人像がみとめられる<sup>1)</sup>。このような事情からは、詩人とは一人の個人であると同時に、すでに類型として与えられた存在形態でもあることが理解される。そこで本稿の第Ⅰ章では、ドロステが同時代の詩人と共有している類型としての詩人像をまず明らかにしてゆくが、その際に、詩人像自体が、特に社会内存在としての詩人という観点からみて、歴史的に負っている問題性をも合わせて考察をすすめたい。

また、ドロステの詩人詩にみられる一人称の発話や伝記的一致、あるいは詩人の自己弁明を目的とした論争的性格などは、ドロステが自身に直接関与する問題として詩人像に拘泥していたことをうかがわせる。時代が与える詩人の類型にはまりつつも、いかにして一人の社会内存在として、自己の詩人意識を形成してゆくか、そうして何をもって詩人としての自己の使命と考えるのか。これをドロステの詩人詩に即して問うてゆくのが、第Ⅱ章の課題である。

つづいて第Ⅲ章では、第Ⅱ章で明らかになったドロステの詩人としての使命意識が、どのように実際の詩作に反映されているのかを考察する。だが、言動面に直接あらわれた実践は本稿の主要な関心の対象ではない。ここで問題としたいのは、詩人像に表現されたものが詩を構成する原理として、おそらくは明確に意図されるこ

となく、詩のなかにあらわれるのではないか、という点である。このような観点にもとづいてこの章では、ドロステの抒情詩の代表的なものといえる連作『荒野の情景』(Heidebilder)の詩に表現されたものと詩人像との関係を探ってゆく。

最後に第Ⅳ章では、第Ⅰ～第Ⅲ章での考察をふまえて、もう一度詩人像と実際の詩に表現されたものとの関係を、今度は類型として与えられたものとの関連でとらえ直してみる。そのとき、『情意』(Gemüt)という詩が重要な手がかりとなるだろう。

## I

空高く太陽のもとにまで羽ばたき

鷺と翼を連れね 雲の冷氣をつきすすみ

霧さす谷にひとり 立ってみたいのです

(Ⅱ-384)

初期のドラマ断片『ベルタ』(Berta)(1813/14)の中でドロステは、高みへと駆りたてられる精神のあこがれをこう表現している。それから25年ののちにもやはりドロステは、竈に巣作る鷓鴣よりは『翼の折れた鷺でありたい』(Ⅰ-138)と望むのである。このように「鷺」という、疾風怒涛の時代に「天才」の概念にもな<sup>2)</sup>ってあらわれた詩人の表象が受容されていたことは、ドロステもまた何らかの形で、神的啓示をうけた巨人という優越した詩人観を受け継いでいたことを示している。実際ドロステの詩には、『モーゼのごとく約束の地を見』(Ⅰ-108)るという、あるいは『人の手にはならぬ神殿をまもり / 瀆された壁を詩句で飾』(Ⅰ-20)るという、神と人間を仲介する予言者また祭司という詩人観がみられるほか、ドロステ自身が早産の子どもだったことを背景とした詩、『誕生が早すぎた詩人』(Der zu früh geborene Dichter)は、前衛としての詩人像をも打ち出している。さらには詩人として生まれたのは『神の恩寵』(Ⅰ-83)だと主張されて、詩人と一般の人々との間には明確な境界線が引かれることになる。世の人々が日常の安逸になじみ物質所有に甘んじるのに対し、詩人は『あざみを手折って薔薇となし / 瞳にわく泉を吸って / 珊瑚や真珠となす』すべを心得た、『灯を点めすには / 雷電を掴みよせる』ような『精神の王』(Ⅱ-20)なのである。このように詩人には聖別された選民というアウラが付されて、精神的な変容力および存在圏の超越性(雷電)

が標榜されている。だが詩人は人々とは異質な存在であるために他の人々の訝しみや羨望的となり、孤独に耐えねばならない。そればかりか『なるほど詩人は真珠寶玉を釣りあげるが／その代償はほかならぬ己が魂』(Ⅱ-20)であると、詩人のいとなみは命をも賭すものだという。しかもその使命は他の人々の救済である。ドロステは、詩人の隠喩として、人々を癒やすために自らは喰い荒らされた薔薇、という表象をもちいている。『あざみの神秘的な薔薇』(Ⅱ-21)とよばれるこの『薔薇』とは、当時の民間医療で知られていたあざみの一種をさしている。これはあざみの中でもとくに美しい大輪の花を咲かせ、甘い芳香を放つために、薔薇とも呼ばれるのであるが、この花の基底部にはある種の蛆の卵が産みつけられて、花は蛆に喰い荒らされる。だが花に溜められた蛆の分泌物が、薬として利用されたのである。<sup>3)</sup>この花が、自己を犠牲にして他者を救済する者の隠喩として詩人に重ね合わされると、『ああ、わたしは薔薇であらねばならぬのか／他の人々を癒やすために喰い荒らされた —』(Ⅱ-21)という嗟嘆の声はまさに悲劇的である。ここにいまひとりの偉大なる予言者にして受難者の姿が彷彿としはしないだろうか。

「模範像キリストのイミタチオ」<sup>4)</sup>ともいうべき、神的出自でありながら地上に緊縛される孤独な異邦人、そして救済の使命を受難によってのみ果たしうる悲劇的な予言者という逆説に満ちたこの詩人像は、実はドロステ独自のものではなく、19世紀に共通した詩人像なのである。それではこのような詩人観は文学史上の常数だったのであるか。

神々の言葉の仲介者という、予言者あるいは見者(vates)という詩人観は遠く古典古代にさかのぼるものである。<sup>6)</sup>バロックのドイツにあってもなお、詩芸自体の神的起源観は継承されており、詩人は神に靈感を乞い、作品は永遠不滅の神の領域に帰属させられていた。だがその一方で、死すべき肉体存在たる詩人はあくまでも地上の存在にとどまり、「いかなる自惚者といえども、我こそは天の学識者にして神のごとき詩人なり、などと思ひあがってはいけぬ」<sup>7)</sup>というように、詩人を神に比すなどは法外の倨傲として厳しく戒める風潮が支配的であった。ところがドロステなどの19世紀の詩人詩には、作品から詩人へと神性が移行した跡がみとめられるのである。

バロックの時代にあつては詩とは基本的には特別の機会にむすばれ目的性をそなえた「機会詩」<sup>8)</sup>であり、詩作とは社会的行為にほかならず、表現されるのもまた「社会の集合精神内容」<sup>9)</sup>以外の何ものでもなかった。したがって詩人は社会との連帯感には欠けていなかったのである。だが、ドイツではクロップシュトックが先鞭

をつけたように、詩人が王侯貴族などの経済的精神的庇護の羈絆を断ち切り自由な職業人としての独立を、それが現実にどの程度実現されたかは別として、試みてゆく過程が次にあった。この過程には、感情や体験などの個人の主観が表現の対象とされるようになった、抒情詩の変革が対応している。この変化につれて詩人像もまた変換するのである。個人の主観が発言の基準となった結果、詩人がもはや社会的機会に奉仕するのでも共通の我を語るのでもなくなったとき、詩人に与えられていた社会内での安定した地位もまた抛擲されたのであり、まさにそのときこそはかならぬ詩人自身にとっても詩人存在というものが疑わしいものとなりはじめる。詩人像の変遷とは詩人による新しい自己理解の試みでもあるが、上のような事情を考慮するならば、新たな存在の場と形態との模索は、理想への高揚感に支えられる反面で、足場のない不安定感にも規定されていると考えられる。こうした自己理解の試みの記念碑ともいふべき作品として、シラーの詩『地の分配』(Die Teilung der Erde)をここでとりあげてみたい。

この詩は、その昔ゼウスが地上界を人間に分配した時の情景をえがいている。農夫、領主貴族、商人、僧院長、王のそれぞれが相応の配分を賜ったあとになって、詩人がひとり遅れて参上した。しかし地上の取り分はもはや何も残されていない。今までどこにいたのだと遅参を咎める神に対して詩人はこう答える。『みそばに』いたために『精神』が『みひかりに陶然として／地上のことを忘れて』いたのです、と。<sup>10)</sup>その意を汲んだ神は思案の末にこう決定する。

わが天域に わしと共に棲まうか ー

天はいつなりと おまえの来るたびごとに開かれていようぞ<sup>10)</sup>

神は、自身のために保留しておいた天の領域を詩人と分かつことに決めた、というのである。

この詩では、詩人が身分階級のパラディグマとされていることに留意しよう。すると、詩人は社会を構成する四身分から完全にはみ出しているという意識が読みとれる。その異分子意識が、神によって神と対等の位置にまで引きあげられるという手続きを経て、詩人をなかば神格化し特権化するものとなっている。ここで社会内における詩人の場に関する先の事情を思い出すならば、世俗からの決定的超越こそが詩人の言葉の有効性を根拠づけうるだろうことは想像にかたくない。ここに、

『地の分配』に隠された構図の由々しさが窺われよう。

みずから進んで社会内の場を放棄し、いかなる地上の権力も遥か及ばない、詩人へのみ開かれた天の領域を設定するこの試みは、意地悪く言うならば、実社会における詩人の無力感の逆投影ともいえるだろう。たしかにシラーはこの詩が書かれたのと同じ1795年に、ヘルダーに宛てて、「現実の世界から退くよりほかに、詩的ゲニウスにとっての救いをわたしは存じません<sup>11)</sup>」と書き送っている。現実世界の彼方に、その世界の一切の価値体系や規範が無効となるような美の自治領を創出し開示すること、これを詩の本質とするならば、詩人とは完璧な自律世界の創造主という、神にも比肩する巨人である。その巨人の内的衝動という個人的な必然性にしがたって構築される世界はまさしく日常世界の外部に位置するために、詩人はますますこの世界での足場を失なってゆかざるを得ない。新しい可能性を求めての理想への飛翔は、果てしなき疎外の循環を生むのである。社会の意味体系内での自己理解が不可能となったとき、作品の神聖はもはや無力であり、「神」による神格化が詩人存在を保証する唯一の拠り所となる。このようにして詩人を社会の外へ、上へ上へと押し出し、遊離させ、絶対化させようと作用する力、この力こそ社会的といえるだろう。神意の強調は、結果的には詩人を特権存在として反駁不可能に権威づけ、外部に対し予防線を張る行為ともなる。神聖なアウラを帯びた新しい詩人像は、たとえば「シラーの」詩人像というにとどまらず、詩人というものが歴史的社会的に負わされた問題性をかかえこんだ類型となり、後々受け継がれてゆくことになるだろう。

さて、この章のはじめに略述した、ドロステの悲劇的詩人像は、19世紀の詩人詩の共通項をもなしているものであるとは先にも触れた通りである。つまり、このような詩人像が類型として広く普及していた事情が窺えよう。ここで詩人意識が形成されるプロセスを考えてみたい。いま、超越的な詩人像は先行している。意識は多分に既存の模範像にならって形成されるだろう。具体的個人としての詩人はしかし抽象存在ではありえないために、抽象理念像は最初の同化の試みがあってしかるのちに現実在即し相応に修正されてゆく。だが社会構造から乖離した詩人像はすでに、詩人存在についての詩人自身の問題意識をも内包しているのである。そのために、詩人を自覚した人間は、自覚のその瞬間からこの問題性を容赦なくぶつけられることになる。一方この詩人像は、これにたいしてどのような立場がとられるにせよ、社会が共有する類型でもある。社会の方もまた、詩人と名のる人間にたいして、既存の詩人像を基盤に、期待なり非難なり要請なりを絶えずつきつけてこよ

う。このとき詩人像は、同化の目標である理想像であるとともに、社会内存在である一人の人間がその存在を主張するための武器でもありうる。ドロステの詩人像に「模範像キリストのイミタチオ」をみると、それがいかに類型に墮していようとも、受難者キリストの姿が、社会を超脱した詩人像に社会内意味を与えうる最も強力な模範像でありえたことも考慮せねばならない。受難の詩人像に、悲壮感にわれから陶醉する空疎な身振りが感じられようとも、その身振りの背後に詩人自身の意志をつきとめようと試みるのも、あながち無益な試みとはいえないだろう。こうした関心にもとづいて、ドロステの詩人像をさらに検討してゆくことにする。その際に問題となるのは、自己主張と自己防衛との絡み合いの中での、社会における使命意識の形成である。

## II

ドロステには、教会暦の各祝日に寄せて、その日に因んだ聖書の出来事か、福音書から随意に選んだ章句かにもとづいて書かれた詩からなる、『聖暦』(Geistliches Jahr)という詩集があり、この中にも詩人の問題を扱ったものがみられる。

家を一軒あがない、妻をめとりました

それゆえ主よ わたしは参れません

家とは地上のわが肉体

.....

詩こそわが妻女.....

(I-640f.)

この詩には、ルカによる福音書の14章16～24行がモットーとして付されており、いま引用した詩の冒頭は、これをはばそのまま繰り返すものである。そうして聖書の記述でイエスの会食を断わる口実とされることで、神の恩寵を妨げるものの比喩となっている『家』、『妻』には、それぞれ『肉体』、『詩』という新しい意味がさらにかけ合わされている。このようにして、詩は神の恩寵を妨げるもの、という命題が提示されて、『わたし』すなわち詩人が抱える切実な問題が浮かびあがるのである。この『詩』という美しいが災いの妻にはさらに『生命を啜り尽くす』ような『厳しく無慈悲な運命の女神』(I-641)という異教のイメージがかけ合わ

される。そうして詩の厄難は極限化されて、もはや何の救いもないかと思われるのである。ところが最後に神の声がこう告げる。『かの妻女とともに力を合わせ／施しを 奈落を越えはこぶ／天の息吹きに変ぜしめよ』（1-642）と。災いであった詩は宗教的使命を課されて救いをもたらすものとなり、問題は解決される。

この詩は非常に複雑な展開をみせる。聖書の比喻に、聖書とは異質の擬人アレゴリー像や『運命の女神』という「驚くべき新解釈」<sup>12)</sup>を交錯させて齟齬を生み、詩に脈動を与える。それと同時に、その都度新しい局面を開示して、反転を繰り返しつつも唯一可能な解決法を目指してゆくのである。この手のこんだ過程は、この詩の問題設定と解決法とが、カトリックの詩人であるドロステの個人的な葛藤にもとづいている、と示唆するのだろうか。けれども『聖暦』というのが16世紀中葉に端を発する歴史的ジャンルである点にも留意せねばならない。<sup>13)</sup>すなわちこれは特定の展開様式を持っているのであり、聖書の言葉の真を証明し伝達するという必須の義務が課されているために、内容の独自性よりも命題の効果的表現が優先されるのである。さらにこのジャンルが世俗化されてきた歴史を辿るならば、聖書の神聖不可侵な言葉の簡潔に対するその変形である美的表現、あるいは絶対の真を伝達するという義務が要求する客観性に対する個人の表白という主観性などといった、形式内部での矛盾拮抗が尖鋭化されてきた過程も跡づけられる。するとこの詩の構図はそもそも形式に内在するものと考えられる。そのうえ解決法が、詩は神学の婢女であるというバロックの伝統詩観を継承していることをも想起するならば、この詩の主張をドロステの生の声に帰するのは性急にすぎよう。加えて『聖暦』の場合、「有益な考え」（SKB1-397）を重視し優先するのだという詩人自身の表向きの言葉が示しているように、この詩集が持っている公的発言という性格も見逃すわけにはいかない。したがってこの詩にうたわれた詩の災いと使命にしても、周囲に対して周到に配慮された表現であるとも考えられる。詩人の問題を問い、それに使命を与えて正当化するこの構図にはすると、形式に内在する矛盾もさりながら、意識に内化された社会規範とそれから脱しようとする個人との葛藤およびその解決という過程が照らし出されているのではないか。このような規範と個人との対立がより直接に投射されるならば、詩人の問題を扱う詩も明快な論争的性格を帯びることになる。

『わが天職』（Mein Beruf）で詩人はこう口火を切る。

わたしの領分から 館の平穏な部屋から  
何がわたしを駆り出したのか —



あなた方は まるでわたしが盗人よろしく  
パルナスの山裾に押し入ったかのように尋ねるのですね  
よろしい ではお聞きなさい……………

(I-83)

つまり、『わたし』が詩人であるのは不法にも等しい逸脱だという、人々の非難に対する反駁がこの詩で試みられるわけである。まず『わたし』は、自分が詩人であるのは『わが権利』だと、すでに『誕生の折』に負わされた『神の恩寵によるわが力』なのだと、しかもそれは『時』に要請されたものだと主張して、人々の非難を退ける(I-83)。いまという時代は『腐った切株に 死んだ仮象がノひしめきあう』(I-83)のような、腐敗とまやかしの状況にある。その中で真の関係を忘れて自閉的な夢に身をまかせている人々に対して『目覚めよ』(I-84)と呼びかける警醒の使者を『時』は求め、『わたし』はその召喚に応じて詩人という天職を担って生まれたのだという。

このような経緯で授かった詩人の職は、詩の後半では『わが勤め』(I-84)と、社会内での責務という次元にならされ、活動の場も当然『暖い生の中』(I-84)というように地上の人間社会に定められている。冒頭の『パルナス』が示唆する脱俗の仙境に遊ぶ詩人像は、詩人の社会内存在としての意義が求められるときには否定されざるを得ない。いまや時代社会に対する批判に立脚した使命意識が詩人を生むのであり、一度は社会を超越せられた詩人像は再び社会内の有益性という意味体系に回収されたのである。かといって詩人存在は他の職業レベルに均質化されたわけではない。

時代状況下の詩人の役割はこの詩の結びで、灼熱のサハラ砂漠にひとり咲く花、という隠喩を得ている。その花は『色もなく香もなく ただノきよらかな露をたたえノ渴えるひとにそっと 萼をさしだすよりほかに何も知らない』(I-85)。そうして『ただ巡礼だけはこの花に感謝し祝福するだろう』(I-85)という。この隠喩は一体何を意味するのだろうか。

まず『砂漠』の表象性を考えてみよう。地理的なイメージから、荒寥とした苛烈な生活環境が想起される。砂漠はまた、『聖暦』のなかの『聖霊降臨祭の日曜日』(Am Pfingstsonntage)の情景でもある。この詩では、キリスト昇天に際して約言されたものの、いつ実現するともされない聖霊降臨の時をまちこがれる人々が、信心と疑念、期待と諦念のはざまに動揺し煩悶する情景と、ようやく訪れた聖霊降臨の歓喜の光景とがえがかれる。ところが聖書においてはこれは屋内の出来事である

のに<sup>15)</sup>、この詩では焦熱の砂漠へとわざわざ舞台が移され、しかも砂漠の情景と人々の無言の苦悩とが並列されている。

聖霊はいったいどこに ― だが口はつぐんだまま  
魂が血を滲ませて語っているのだ  
砂塵は巻きあがり 虎は呻き  
息を切らし 砂の潮をのたうちまわる  
蛇は喘いでいる

(I-635)

連辞のない並列という構文によって、砂漠の生物の苦しみが人々の内面の懊悩に連繫されているのである。すなわち砂漠には肉体的生と内面の生との二つの次元の苦しみがかけ合わされていると理解できる。この苦しみがキリスト昇天から聖霊降臨までの空白に起因することを考えるならば、砂漠が表象するのはまさしく「神からの疎隔」<sup>16)</sup>の状況だとわかる。しかもこの詩の視点は、この情景が聖書の時代という過去にはとどまらないことを明らかにしている。この詩はまず、第三者の視点から過去形で語られはじめる。けれども随所に現在形の発話が割り込み、第三者である語り手は、聖書の情景を現在の現実であるかのように体験し、苦悩と重苦しい時の流れとを聖書の人々と共有するのである。やがて聖霊が訪れて、極限にまで張りつめられていた人々の苦悩は至福の歓喜に一転する。そのとき、語り手はその歓喜をも共有するとみえて、実は聖書の情景に全く同化してはいない。いまや『わたし』は前景に歩み出て、聖書の人々があずかった幸福と自身の現実との間に横たわる、厳然たる差を嘆くのである。

おお光よ おお聖霊よ あなたは ああ  
かの時代 かの人々にのみ約されたのでしょうか  
わたしたちには 魂がひとつ 目覚め  
慰めもなくいるところ なべてにはではないのでしょうか  
重苦しい夜にわたしは恋いがれています  
おお 眼がまったく盲いてしまわぬうちに 輝きいでたまえ  
この眼は泣き 目覚めているのです

(I-636)

こうしてみると現在形での情景の描出とは、情景を生き生きと現出するレトリック

である以上に、『わたし』の状況を聖書の人々の状況に通底させたのちに、彼らの幸福に対照させ、それだけ一層鮮烈に『わたし』の苦境を際立たせる手法だといえる。こうして砂漠には、聖書の情景から転じて『わたし』の内的苦悩および『わたし』を取り巻く環境という意味が持たされることになる。このような砂漠の時代にあつて詩人はこう語る。『苦難のときの砂漠の布告官／わたしは声高に呼ばわろう／目覚めよ 眠れる人々よ 仰ぎ見よ！』（1-628）と。

警醒という詩人の使命、これはいったい何を意味するのだろうか。この答は『眼』の表象が与えてくれる。『聖暦』には、石のように硬直して動かない眼、閉じた瞼などの表現がみられ、いずれも神に対して心を閉ざした状態を表象している。<sup>17)</sup>これに対して眼をひらき天を仰ぎ見るというのは、神に対して心を開くことである。すなわちこれが覚醒の意味するところであり、詩人は、神との関係に『目覚めよ』と呼ばれるのである。

ここで砂漠の花の隠喩に戻ろう。その花はきよらかな (fromm) 露をたたえするという。元来露とは、キリスト教エンブレムの伝統においては神の恩寵を意味するものであるが、ドロステの場合も、天の草原の露 (I-619) という表現がみられるなど、やはり宗教的意味を持っている。そうすると、砂漠をゆく巡礼に露を差しだす花、という隠喩の持つ意味連関の網の目が見えてこよう。露もまた砂漠と同じように宗教的一内的領域における意味を持つのである。この露とは、詩人である花がそれをたたえているために、詩にはかならない。そして詩人のいとなみが神の恩寵であるならば、詩もまた神の賜物であり、その真価を知るのは巡礼、もとより神とのより深い交わりを求めるひとである。その巡礼が旅する砂漠という、神から疎隔しているゆえに荒廃した時代にあつて、詩人は渴え苦しむ人々にひとしづくの露を、生命の癒えを供する。それは神への覚醒を促す声である。

以上で明らかになったように、ドロステの詩人意識は濃い宗教色に色彩られている。カトリックの詩人としてこれは当然であろうが、宗教的な方向に考察を進めるのはここでは差し控えたい。本稿では、この警醒という詩人の使命が時代社会に対する批判的立場を前提としていることに視点を据えて、「神への覚醒」という概念の持つ社会的な意味を探ってゆくことにする。

もう一度『聖霊降臨祭の日曜日』の詩を思い出してみよう。聖霊降臨を待つ人々は一つ所に固まってはいるが、言葉を交わし不要を慰めあうこともなく、疑念にゆめく心の葛藤が表面に現われるのを恐れて各々殻を閉ざし、個々ばらばらに祈りをつぶやいている。人も、また虎も蛇もなにもかもが孤立して苦しんでいる。けれ

ども聖霊到来の予兆が感じとられると、『棕櫚は身をかたくして 驚いて聞き耳をたてているようだ』（I-635）と自然景物も聖霊降臨の意味連関の中に引き入れられるのをはじめ、人々もまた『燃える眼差しをかわ』（I-635）して、個を隔てていた壁が消え、相互の交流が生まれる。あるいは『わが天職』の『目覚めよ』という呼び声も、人間同士あるいは外の世界に対しての直接の、みずみずしい交流をとり戻すようにと促している。だがここに、まさに「覚醒」を主題とした詩がある。

『遅き目覚め』（Spätes Erwachen）は、人生を根底から覆すような転機をもたらした『目覚め』の以前と以後をうたう。「以前」は『池に映る自分の鏡像が妹』（I-430）であり、『わたしは閉ざされたままだった 自分の／夢の 魔法の塔にこもって』（I-431）というような自足した閉塞の状態にあったという。その中にあっては人々との真の交わりは持てず、かすかに触れ合うと思うやすれ違ってしまふ。守られた心地良さはあってもこれは『しかし楽園ではなかった』（I-431）のである。だが「以後」は、

今はどんなに感じとれることだろう

暖い手にかすかに打つ脈を

まなざしの慎ましやかな依頼を

塞いだ胸の嗟嘆を

（I-432）

というように、他者に対する関係が根底から変化したのである。以前は道を見てもその行く先には何の興味も抱かなかったのが、いまや道があれば『生き生きとした心臓が脈打ち／生き生きとした息のあふれる家』（I-432）のありかをたずねようとする。このように自足の状態が破られ、外部に対して心が開かれて、無関心が機微を弁えた関心に変じたとき、『わたし』はこう呼びかける。

わが心の中に楽園は開かれた

さあ みな入り来たれ

（I-432）

『わたし』は関係の中心となり、関係を生むゆえに『楽園』となるという。このような変化をもたらした『目覚め』とは何だろうか。

あなたの眼を正視してからというもの

『あなた』とのこの出会いに秘めやかな愛を読みとることも可能だろう。けれどもまた、『眼』の表象はわたしたちにもう馴染みのものでもある。「神への覚醒」、これが『遅き目覚め』である。

ここに「神への覚醒」が持つ社会的な意味がみとめられよう。神に目覚めること、これはすなわち世界に目覚めることであり、そのときに人と人との間の生き生きとした関係性の楽園が開示されるのである。覚醒の使命を詩人としての自らに課するとき、ドロステは、平たく言うならば人間の疎外状況が克服された、関係性の世界の創出を思いえがいていたと考えられる。

ところで覚醒の使命を表明した詩『わが天職』をドロステが多くの人に読んでさせたところ、好評を得たという(SKB II-272)。これはこの詩人像がドロステの周囲にとっては妥当なものであったことを裏付けていよう。一方ドロステは、詩人としての活動において「貴族」(SKB I-199f.)、「カトリック信者」(SKB I-312f.)そして「女性」(SKB I-322f.)としての制約を意識し、その制約内にとどまりつつも、外的また内的規制の網の目を周到に押しひろげ、その努力の結果としての「あれほどに時間をかけて苦勞してからとった自由」(SKB I-542)を大切に詩人でもある。こうした事情を考えるならば、詩人像の表現は多分に戦略の意図をもってなされた、既存の観念的類型と具体的個人との間隙を埋める作業であったと考えられる。するとこれは、社会との妥協点を探り、自己理解を求め、自己形成しつつ詩人としての礎を一つ一つ確かにしてゆく過程でもあっただろう。そのとき、主張された詩人像は逆に詩人にその実践を要求することになる。

ドロステが考えた詩人の使命が、時代に対する批判的見地にもとづいていたことを思い出そう。そうすればドロステには『時代諸相』(Zeitbilder)という標題のもとに集められた十編の詩群があることに思いあたる。これらの詩は、ドロステが当時の社会風潮——たとえば青年ドイツ派の活動、女性作家たちの行動、ケルン大聖堂完成運動を推進する過度のドイツ・ナショナリズムなど——に対して広範な関心を抱いていただけでなく、社会に対して積極的に発言し働きかけようという意志をも持っていたことを示すものである。この意味で、これらの詩は、詩人像と実際の詩人としての活動との一致を表わすものといえよう。だがこれらの詩の考察は、さしあたっての本稿の目的ではない。いま問題にしたいのは、次のことである。

詩人像の実践というとき、意識的に言動として表現されるのとは異なった面が考

えられるのではないだろうか。すなわち、詩人像に表現されたものが意識に内化されて、作品の中に構造としてあらわれる場合があるのではないだろうか。いま、「神への覚醒」という概念で関係性の世界の実現が求められるとき、ある現実認識が背後にある。すなわち、関係の創出が必要とされるときには、関係の欠落が前提としてある。それはどのような世界観にもとづいているのだろうか。「神」という、近代の世俗化の時代以降失なわれてしまった絶対的な「中心」を回復することで、近代以前の世界への回帰を望むのだろうか。このような問題を考えるとき、一見何らの社会性をも持たされていないような作品にも、詩人像に表明された姿勢が表現されている可能性が追求できるのではないだろうか。このような視座に立って、次に、ドロステの自然詩を代表する連作『荒野の情景』(Heidebilder)の考察へと移ることにする。

### III

霧雨はあがり あたりはけぶっている  
雲の間からゆったりと  
貴人太陽が清新に歩みでる  
唐櫓がうす霧のなかに  
緑のとげをつきのばしているのは  
見目麗しき女性が 縫針を  
レースのヴェールに刺すかのよう  
荒野は光のなかにある  
杜松の枝でさざめきゆれる  
数しれぬしずくの輝きは  
シャンデリアのガラス飾りのよう  
ささやき声がひとつ大地をおおい  
草はそれぞれ頭をもたげる  
そして大またの足どりで  
小径の砂地を急いで通りぬけてゆく  
玉虫の 黄金の鎖かたびらは  
するどい光をはなっている 草の茎にとまった

コオロギは 水のつぶを 緑色した  
ガラスの翹からはらい落とす  
草の茎は白刃のようにきらめき  
そして小さな蝶たちは  
青・橙・黄・白と  
輪をかき旋回しながら追いかけあう  
あらゆる輝き あらゆる光  
山岳の森も 波とても  
かほどの色調は知らぬだろう  
雨あがりの荒野がみせるほどには (I-35 f.)

まことに豊かに自足した自然の情景である。この一節をふくむ『鳥屋』( Die Vogelhütte ) が収められている連作『荒野の情景』( Heidebilder ) を中心とした、自然を主題とするドロステの抒情詩においては、一つの語は厳密に一つの対象に対応し、何らの残響をも許さない。連想の比喩などが発話主体の存在を透視させはしても、発話主体と表現される自然との間には何の内的照應もみられず、経験の「主観性」が一切捨象されて、具体的な自然風景そのものがえがきだされている。「独立した」自然描出が、いわゆるビーダーマイアー期の詩人に共通してみられる特徴であるように、ドロステもまたこの時代の詩人として「細密描写」をし、「装飾」でも「情緒を醸しだす書き割り」でもない、あるがままの風景を忠実に写しとり、自然をそれ自体として捉えようとしたのだろうか。<sup>10)</sup> 詩人としての自分の強みは「詩想( Poesie )によって醇化された、自然に忠実なものだけ」( SKB I-317 ) だというドロステの言葉も、この意味ではひとつの時代性を証言するものといえよう。だがここに疑問が生じる。ドロステの自然詩とは、特定の現実の風景を「主観」を排除して、厳密な意味で「客観的」に言語像に移しかえる試みなのだろうか。

詩的( lyrisch )な発話は、潜在顕在にかかわらず、「わたし」という主体が発話するという構造となっている。この構造において「物象は……客観的な現実連関内の拘束から解き放たれ自由となり、発話する主体によって全的にとらえられ、生命を与えられ、変容される<sup>20)</sup>」のである。したがって詩の世界は、たとえ詩作にあたって意図されたとしても、実在の現実風景のありのままの写生、忠実な再現ではありえない。表わされるのは、発話主体によってはじめて現前させられ詩の世界においてのみ存続を保証されている、いわば擬似現実たらざるをえない。これを考慮する

ならば、発話主体「わたし」の表現の内容とその表現衝動が考察の対象となる。

さて先に触れたように、ドロステの詩の自然は、内的体験という意味での「主観性」が排除されて、感官によって直接知覚されるままの「客観的」な姿で表わされている。すなわち、主体の主観に左右されることなくそれ自体として存在している「客観世界」として、自然は表現されているのである。このような表現が可能となるのは、自然が「外部」として「わたし」の内部と明確に区別されている場合に限られる。つまり、発話主体内部と外部世界との疎外が発話の前提となっているわけである。本稿ではこの意味で客観世界、外部、自然といった語を同意語として用いることにする。

さて、この章の冒頭に引用した一節がすでにその一端を示しているように、ドロステのえがく自然の多彩な豊かさには誰しも瞠目せざるをえないだろう。この豊かさは、植物や昆虫などがそれぞれ個別の名称で差異化されており、しかもそのひとつひとつが入念に微細をきわめて観察されていることによる。眼はどんな微小もののどんなすばやい動きをもとらえ、耳はどんなかすかな音も逃がさず、擬態語や擬声語が多用されて、それぞれの印象が非常に具体的に伝えられる。このような具象性は、自然観察を好んだドロステ自身の経験<sup>21)</sup>以上に、実は知識によるところが大きいのである。知識とは、この時代には広く民衆一般にまで浸透し、特に博物学の教養に重点を置いていた啓蒙主義の教育がもたらした福音であり、ドロステが同時代の詩人や作家たちと共有する財である。<sup>22)</sup>

啓蒙主義の合理精神および平等博愛の精神に支えられた博物誌の知識は、従来の規範的美意識を覆して新しい世界観を生む礎をつくることになった。以前ならば興味の対象にすらなりえなかったものの真価が、微小なものの微小ながらの生が、醜く見えたものの本来の美しさが、異形異様なものの独自性が、新たに発見され認識されて驚嘆的となり、詩的表現にも取りいれられるようになった。こうした知識の重要な源のひとつに、精密な図版を掲載したベルトッフの『子どものための図鑑』全十巻があり、ドロステもまたこの図鑑から多くの知識を得て作品にも取りいれていたことが明らかにされている。<sup>23)</sup>このように知識が文学に摂取された結果、詩の世界への参入を許されるのはもはや旧来の伝統的価値秩序にもとづいて「選別」されたものではなく、日常ありふれた、ある意味では「詩的」とは言いがたい、雑草や小動物などである。だがまさにこうした雑多なもののたちが自然の実体を成しているのであり、詩の対象の「民主化」はやはり、あらゆる個の存在の重みを認めようとする近代の精神に支えられている。知識はこうして詩の対象を多様化することとな



ったが、これがドロステの詩のなかでどのように用いられているかを考えてみよう。

まずドロステの自然「描写」には、明らかに図版に触発されたと思われる表現が多くみられる。たとえば『かれ（カラスー筆者註）は眼を閉じ、＜カー＞と長くひと声ないた／舌をつき出し、嘴をあけて』（1-53）といった「描写」は図鑑の挿絵を思わせる。それだけではない。砂利石のひとつひとつの種類を見分け、色彩りゆたかな斑文や縞模様を認めたり、コオロギが鳴く動作をえがいたりするためには、拡大鏡が必要とされるだろう。図版を参照することによって、肉眼の「目に見える」世界が突破されているのである。これは『風船藻』（Wasserrfaden）という詩でひとつの頂点をきわめている。すなわち、肉眼にはきたならしい泥としか映らないこの水中植物が、顕微鏡下ではじめてあらわにする、繊細な美しさと生態が表現されるのである。これもまたベルトッフの図鑑から得た知識<sup>24)</sup>をふまえている。このように微細なものは、ドロステ自身顕微鏡などをのぞいて観察する機会もあったことだろう。だが知識はさらに、経験世界の枠をも払いのける。実際には体験したことがないものも、詩に表現されうるのである。『荒野男』（Der Heidemann）の極光<sup>25)</sup>がその好い例である。そのほか、ドロステの作品に書物にもとづいた知識が取り入れられている例は枚挙にいとまがない。しかし注意すべきなのは、こうした知識がまったく自然らしく経験的に詩の世界に組みこまれている点である。すなわちドロステの「描写」する「目に見える」自然は知識によって補われ、仮構の肉眼を通して巧妙に自然らしく構成された、いわば人工の自然ともいえるのである。肉眼に映るままの「ありのまま」の自然の姿態が表現衝動をかきたてたというよりは、むしろそれとは逆に、目に見える自然はそのままでは不足であり、何らかの補完ないしは補強が必要とされているのではないだろうか。知識が詩に摂取される裏には、世界に対する不足感が隠されていると考えられる。

もう一度この章の冒頭に引用した『鳥屋』の一節に戻ろう。ここでは、驟雨のあがった荒野の情景がまず遠望でとらえられ、続いて視点が接近されて、この広大な荒野を埋めている個々の生物の営みが表現されている。このような全体→個という視点転換の手法は、ドロステに独特の非人称 es を用いた表現にも認めることができる。

Da krimmelt, wimmelt es im Heidegezweige,  
Die Grille dreht geschwind das Beinchen um,  
Streich~~t~~ an des Taues Kolophonium,  
Und spielt so schäferlich die Liebesgeige.

Ein tüchtiger Hornist, der Käfer, schnurrt,  
Die Mücke schleift behend die Silberschwingen, .....

するとヒースの小枝の中でごそごそ がさがさ  
コオロギはすばやく脚をねじり  
露をこれ松やにとばかりになすりつけ  
それはのどかに愛のヴァイオリンを奏でる  
たくましいホルン奏者の甲虫はぶんぶんうなり  
羽虫はさやさやと銀の羽をすりあわせる

.....

(I-30)

『荒野の情景』にとりわけ顕著な非人称の es は、「何らの作用主体も存在しない作用連関」を示し、「視覚的・動的現象を、自律してみえる実体として<sup>26)</sup>」とらえ表現している。だが上の引用が示すように、「自律してみえる実体として」知覚された動きの総体はまたたく間に無数の個に解体されてしまう。いま、この手法を現実の分析と呼んでおこう。この手法はひとつには、先に触れた顕微鏡世界の認識に通じている。拡大鏡や顕微鏡は肉眼に見える世界の一部をそのまま拡大するのではない。顕微鏡下に開けるのは肉眼に映るのとはまったく相貌を異にした世界であり、微細なものが幾重にも重なってそれぞれ独自の姿を現すのである。殺風景とみえた荒野もまた、この認識を持って見た瞬間に、微細な生物が無数に犇き蠢動する、驚くべき充溢の光景に一転する。

この分析の手法の考察を続けよう。『鳥屋』の一節を再び例にとると、太陽、唐檜、灌木、杜松、甲虫、コオロギその他の個々の対象は、全体から切り離されてそれぞれ個別に取りあげられており、それらを相互に結ぶ関係が何もないことに気づかれる。すなわち、ある完璧な情景がまとめあげられるのではなく、分析の手法によって全体はむしろ個へと拡散してゆくのである。これはもうひとつの引用例にも該当する。楽士という役割を与えられてはいても、コオロギや甲虫や羽虫は実際にはそれぞれ勝手に動作しているにすぎない。分析の手法は、自然の多様性をえがき出す一方で、自然の総体的把握が断念されていることをも語っている。「千ものいろいろな草……草の茎の間にある小世界の蠢き、数しれぬ羽虫たちの究めがたい形姿」にいっぱい満たされた自然は、「ヴェルター」のようにより高次の秩序に関連づけられて「万能のかたの現存」や「万物を愛するかたの息吹き<sup>27)</sup>」を体感する媒

体となり、ひとつの絶対的な中心をさし示してはいない。<sup>28)</sup>自然は自然それ自体の次元にとどまっているのである。それは、関係の収斂点となって全体を統合するような中心秩序のない、アナキーな状態ともいえよう。多様な充溢の背後にある関係性の欠落、これも発話内容のひとつである。

このように、自然の現象が何らの関係性でとらえられるのでもなく、発話主体にとって何の特別な意味内容も帯びてはいないとき、ある特定の対象が選ばれる必然性もない。すなわち、詩の世界に呼び入れられた対象は、原則的には等価であるばかりでなく、置換が可能なのでもある。そうすると選択の基準は偶然性となる。個々の対象ばかりではない。雨あがりの荒野の光景もまた、『わたし』がたまたま遭遇した自然の一断面であり、変化しゆくものが偶然見せた一瞬の相貌である。

この偶然性の原則を見事に映し出すひとつの例に、『狩』(Die Jagd)という詩がある。この詩では、『狩』という主題にもとづいた対象の取捨選択はなされていず、たまたま近くで放牧されていた家畜の群れにも関心が向けられるばかりか、銃声が続いてきても、その家畜の動揺がえがかれている。つまり、狩が偶然巻き起こした影響に注目されているのである。当初この詩は『狩と放牧家畜』と題されていた。<sup>29)</sup>この題からして明らかだが、題名が変更されてからもなお内容は修正されずにおかれたことに、統一的な中心秩序の観念が欠けていると窺える。すなわち、本質的・重要・必然に対する非本質的・瑣末・偶然といった価値体系を生むような秩序観からは自由なところにドロステは立っているのである。このように、規範的な価値体系がもはや発動せず、あらゆるものに同等の重みが認められているからこそ、自然は変化に満ちた躍動的な姿で表わされるのだといえよう。

以上のようにとらえられた自然に対して、さらにある働きかけが試みられている。それは、ヘーゼルハウスが「白日夢の構造」(Wachtraumstruktur)<sup>30)</sup>と呼んだ、『荒野の情景』に独特の、現実と幻想の二重構造である。

### 湿 地 の 少 年

ああ気味悪い 湿地を通してゆくのは  
荒野の靄であたりがうごめき  
ガスがおばけのように巻き  
蔓がまとわりつき  
ひと足ごとに足の下で小さな泉が噴きだし  
裂け目からしゅうしゅう 音や歌声のするようなときには――

ああ気味悪い 湿地を歩いてゆくのは  
薄霧にかくれて葦原がざわつくときには、／ （I-60）

ここにえがきだされるのは、非常に多様な、しかし湿地にはありふれた事象の数々である。だが、それ自体は何の意味もない動きやもの音が、それぞれ生きた実体であるかのようにとらえられているために、底気味悪さがそそられ、しかも、それぞれ具体的に緻密に表現されていることで、全体としての不気味さは一層強められている。とはいえこの第一聯があくまでも現実の次元にとどまっているのに対し、第二聯以下、『初級教科書をしっかり抱えて』『まるで追われるように駆けてゆく』（I-60）子どもが登場すると、新しい次元が開かれることになる。

何だろう あの垣根でかさこというのは —  
それは墓堀り人夫の亡霊だ  
とびきり上等の泥炭を親方からくすねて 飲み代にした奴だ （I-60）

現実のもの音に迷信の亡霊が連想されて、幻想の領域が開かれるのである。連想というよりはむしろ、『それは……だ』という言い方は意味を与える行為だと言った方が正確だろう。第一聯の『おばけのように』という直喩は、比喩と比喩されるものとの両領域の分離が前提となっており、気味悪い現象も実際は単なる自然現象にすぎないと示唆している。だが第二聯以下で具体的な亡霊が連想されると、湿地という現実の場には、罪深い死者たちの巣窟という幻想の領域が重ね合わされる。すると今度はただの切株や木も『岸边では切株がのびあがって凝と睨み／アカマツは薄気味悪くうなずいている』（I-61）と、あたかもこの子どもに襲いかかろうと身構えているように体験されるのである。しかし擬人化されてはいても、自然はやはり自然の領域にとどまっている。ところが湿地を越えてゆく少年の不安が刻々とつのり、緊張が極度に高まると、自然のもの音を聞いてそれに亡霊を連想する、という順序が、すなわち現実と幻想との関係が転倒して、亡霊の音が直接幻覚される。

そのとき湿地ははじけ 口をあけた  
空洞から ため息がひとつ洩れる  
万事休すだ おぞましいマルグレートが呼んでいる  
「は、は、可哀そうな子だねえ」 （I-61）

この詩で亡霊が果たしている役割は何なのだろうか。亡霊とは恐怖をそそるものである。逆に言えば、亡霊とは恐怖という内面を外在化させた幻想像ではないか。この詩の亡霊像はそうすると、外部に対しての『気味悪い』という内面の反応がふたたび外部に投射されたときに、両領域の交点に結ぶものであろう。その亡霊像が幻覚される白日夢が、すなわち内部と外部を媒介する第三の次元なのである。

これと同じ作用を担っているのが『荒野男』(Der Heidemann)という、同名の詩の魔物である。ドロステはこの詩に『荒野男』とは「秋と春の時季の夕刻に荒野をおおう霧の層」(I-56)であるという註をつけて、この詩では現実の気象現象が表現されるのだと明記している。すなわち『荒野男』の像は、『子どもたち、あまり湿地の奥深く行ってはいけないよ』(I-56)と注意するときに、子どもたちを威すための方便に用いられている。そうするとやはり『荒野男』もまた、霧深い湿地の危険に対する恐怖という内面の具象像であると同時に、霧という客観外部の比喩となることによって、内部と外部の両領域を媒介するものなのである。

このように疎外を解消するというほかに、亡霊像が持つもうひとつの作用がある。意味の付与がそれである。『湿地の少年』を思い出そう。『かさこそいう』(I-60)音、『さらさらばちばちいう』音、『びーびーいう』(I-61)音に、『墓堀り人夫』(I-60)、『糸紡ぎのレノーレ』、『泥棒のヴァイオリン弾きクナウフ』(I-61)という外在の意味が与えられることによって湿地は亡霊たちの巣窟という相貌を得、その結果、湿地にみられるそれ自体は何の意味もなく、また相互に何の関係もないさまざまな偶然の事象が、亡霊が持っている意味領域に引き込まれて魔性の自然という全体に統合され、不安の心理描写との相乗効果で圧倒的な脅威が表現されるのである。『荒野男』で自然の多様性を垣間見せる種々の動物や植物、それに自然現象もやはり、ばらばらに存在してそれぞれの生を営んでいるにすぎない。ところが「霧」に『荒野男』という、災いをもたらす魔物という意味が与えられると、『おずおずと兎が藪の中から目をみはっている』(I-57)あるいは『つぐみは巢の中からうめき声をあげている』(I-57)というように、小動物たちは『荒野男』の出現に怯えているかのような印象を与える。さらに霧が深まり荒野をおおいつくしてしまうと、『地面にいつわりの火が漂っている / 荒野男がのぼってゆくよ、 / 』『鬼火が火をともし / 蛙が膨らみ 蛇は葦のなか / おもてにるのは気味が悪い / 荒野男が動き出したよ、 / 』(I-58)などと、鬼火や蛙や蛇など、気味が悪いにしても湿地にはありふれた、また霧とは本来関係のないものたちも『荒野男』の意味領域に吸収されて自然の不気味さを増すのである。それだけではない。『かすかな泡

立つ音が湿地でわきたっている / 弱い甲高い音 しゅうしゅういう音が / 低地から  
わきあがる』(I-58) というもの音も、なにもかもが『荒野男』の持つ恐しい魔性  
の意味領域に統合されるのである。『荒野男』はすなわち意味を持つ中心として、  
自然にあってはばらに存在するものの間に関係性を生む。しかもそれらはみな、  
本来霧＝『荒野男』とは関係のない、非本質的な偶然的現象であった。こうして多  
彩だが拡散的な自然は、現実と幻想が重ねられ、白日夢という幻覚の第三の次元が  
設定されることによって統一的な全体像に転換されたのである。

このように迷信の妖怪を現実の自然に重ね合わせてゆく手法は、一面においては  
啓蒙主義の脱神秘化、すなわち迷信の合理的理解の試みとも受けとめられよう。だ  
がその反面これは、「自然は、どんなに接近しようと試みても結局は近づきがたく  
不気味であるような、神的なもの、魔性のものと合わせ見られた<sup>31)</sup>」という時代の傾  
向をも反映している。だがどちらにせよ、自然の脅威が自然外在のイメージを与え  
られて表現されるという事実は看過できない。また自然の事象がこの二つの詩のな  
かで持つ意味も、それ自体としてよりはむしろ、亡霊や魔物の不気味さを負荷され  
ていることにあるのも忘れてはならない。すべてのものが対等の重みを持って存在  
する豊かな自然は、やはり何らかの介入を必要としているのである。

しかしそのような、いわば不完全な自然がなおも繊細な感覚をもって緻密に描出  
されるのはなぜだろうか。ここにひとつ、それを解く鍵がある。「ビーダーマイア  
ーにおいては事物はことのほか迫真の具象性をそなえている。それらは美的(象徴  
的)に関連づけられているのではなく、まず第一に、非常に密であり、時として息  
苦しいような圧迫感を与えるほどである。だが真のビーダーマイアー詩人がみずか  
らに課すのは、それらを超越的にすることである。……世界は、現実の超越性がま  
ったく自然にかつ避けがたく感じられるように描出されるべきなのである。」<sup>32)</sup>超越性  
の問題は別にしても、ドロステの詩にみえる詳細な自然描出もやはり、幻想像の出  
現に確実な土台を与えるための「前景」<sup>33)</sup>の役を果たしていると理解できよう。しか  
し自然は「前景」としての機能に解消されるのではなく、それ自体自律した固有の  
生を謳歌していることも忘れてはいけない。ともかくも、先の二つの詩が明らかに  
したように、幻想像は常に正確な現実の観察を土台にして、いわば白日夢を見るか  
のように幻覚されている。内部と外部の疎外が解消され、ばらばらのものが意味あ  
る全体に統合される第三の次元、それが白日夢である。この構造は『巨人岩』  
(Der Hünenstein) および『泥灰土採取坑』(Die Mergelgrube) にもうかがえ  
る。

『巨人岩』では、当時論議を賑わしていた巨石群に関する二通りの解釈、すなわち前史の巨人族の墳墓という説と古代ケルト族のドルイド僧の神殿および祭壇という説が背景とな<sup>34)</sup>って、巨石群のなかに迷いこんだ『わたし』の見た異教古代の幻想が表わされる。しかもその際に「神経質な時の心理描写、巨人墳墓の前史時代の表出、近づく夕立の気象学的模写」という「少なくとも三つの主題」<sup>35)</sup>が統合され、内部と外部、現実と幻想が白日夢において複雑に錯綜するのである。

一方『泥灰土採取坑』では、土中に埋もれていた砂利が冒頭で観察され、それが幻想への引き金となっている。ここでこの詩における現実と幻想との関係を詳しく追ってみよう。まず冒頭の石の観察に続いてこれらの石が経てきた遍歴の道程が想起される。すると地質学の洪積世理論の知識<sup>36)</sup>にもとづいて、その遍歴の原因となったノアの大洪水の幻想がめぐるされる。

猛り狂った波濤がこれらを追いたてたのだ

巨大な鱗のレヴィアタンが

しぶきをたててシナイ半島を越え

天の水門が三十日間あけ放たれ

山々が氷砂糖のように溶けてなくなり

そしてアララテ山に箱舟が止まったとき

……………

(1-45)

それから『わたし』は現実に戻り、風を避けて坑内に降りてゆく。今度は坑内で『捨て子石』(1-46)を手に再び大洪水が幻想される。このとき、『雲が切れ 風がやわらいだ』(1-46)という現実の天候の変化にも、大洪水の雨が降りやんだ時の情景が重ねられ、『わたしは最初の人間だったのか はてまた最後の一人だろうか』(1-46)という。『わたし』はさらに『腔腸動物』(1-46)の化石を発見する。そうして再度大洪水による世界消滅の光景が幻想されたのち、今度は『わたし 化石は』(1-47)と『わたし』が化石に同化してしまう。その途端に幻想の意味領域は大洪水から死—墓場へと移行し、『わたし』は化石の重みを抱えこんだかのように『地下納骨堂』(1-47)の壁ぎわに『沈みこむ』(1-47)。砂がくずれ落ちてくると『わたし』は『カタコンベの遺骸よろしく灰色』(1-47)となり、足元では『棺の中に真新しい屍を隠したばかり』の『しでむし』(1-47)がもの音をたてている。だが最後には『わたし』はエジプトのミイラとなり、先ほどの『しでむし』

は死者の副葬品である『スカラベ<sup>37)</sup>』(1-47)となる。

なんと わたしの上に屍骸があるのか — たったいま

ビシュスの糸玉が膝の上にくらがり落ちてきた

いや これは糸だ 正真正銘の羊毛だ — (1-47)

『ビシュス』とは、古代エジプトで死者の埋葬に用いられていた亜麻布の織糸である。<sup>37)</sup>羊飼いの糸玉はまず、エジプトのミイラという幻想の意味領域の中で体験され、『ビシュス』と幻覚されるわけである。しかしすぐに「正しい」現実が認識され、それによって幻想の世界は跡形もなく消えてしまう。ミイラの墓室であった泥灰土採取坑も、いまはもうただの『あなぐら』(1-47)でしかない。

このように現実と幻想が混淆するなかにもひとつの原則が働いている。すなわち、現実の正確な観察がつねに幻想への発条となっているのである。『わたし』はありのままの自然には満足せず、幻想への欲情にかられて『恐怖の甘露を貪り吸い』(1-43)あるいは『陶醉した耳で一心に聴』(1-46)くのである。

幻想の内容はどうだろうか。今までの例を見るならば、幻想は発話主体の内面の発現でもなく、純粋な内部世界としての完全な空想の産物でもないとわかる。ここに知識の持つ、目に見える世界を突破する役割が問題となる。どれほど荒唐無稽に思われようとも、幻想の内容をなしているのは、迷信をも含めて既存の知識、しかも『巨人岩』『泥灰土採取坑』では対象に関する正確な知識という、「客観的」なものである。すると幻想とは、「ただの」自然の背景に、対象となっている自然に内在(巨石群の解釈・大洪水)するか外在(亡霊、地下墓地、スカラベ、ビシュス等)するかにかかわらず、何らかの意味を探し求める行為と考えられる。しかもその意味は、無関係なものの間に関係を生む。たとえば偶然の集まりにすぎない『しでむし』、『糸玉』、それに坑内で砂をかぶって灰色になった『わたし』が、屍衣をまとい副葬品と共に安置されたミイラという関連の中で相互に関係づけられるのである。

以上をここで一度総合してみると、ドロステの自然詩における「主観性」とは主体の内面ではなく、意志の能動性であると考えられる。内面という意味での主観を排除して表出される「客観的」な自然情景もこのあらわれとみることができる。すなわち、主観を捨てて自然そのものを表出しようとすることは、自己を放棄するこ



とで自然と一体となり、そうして自然を逆に完全に自己のものにしようとする試み、内部と外部の合一を求める主観の働きと理解されるのである。ドロステの自然詩における主観とはしたがって、内部と外部の疎外を解消し、さらに即物的自然に意味を付与し、あるいは本来の意味連関を取り戻してやることによって、ばらばらに存在するものの間に関係性を生み出す能力ということができる。このような主観性が作用して、意味に充溢した関係性の世界が実現されるのが、白日夢という、現実と幻想の二重構造を持つ場である。この構造が最も明確にあらわれている例として次に、『草原』(Die Steppe)および『雲雀』(Die Lerche)をみてゆくことにする。

## 草 原

君は海辺に立ったことがあるか  
昼と夜が釣り合う時刻に  
そして泥や砂を縫って  
雨の溝が這うのをみたか —  
数え知れの隠れ噴泉を  
それに 黄色い灰汁に  
眼のとどくかぎり  
色染められた海の波をみたか —

これが砂丘 そのむこうは  
海 大砲に似た羊飼いの  
番小屋がいくつかある — 火縄は  
火も消えて地面に引きずられている  
はためくカフタンをまとった  
海賊のようではないだろうか  
黄色い大洋のただなかに  
この眼に映るあの男は

彼は索を張っているようだ  
その船は砂丘に隠されている

だが そびえ立つマストはみえる —

枯れた唐檜の大木だ

檣桜の糸紡ぎ竿から 綱が幾本も

びんと張っているのは 枝のよう

暗色の頑丈な見張台は

鳶の巢にそっくりだ、／ —

(1-44 f.)

『草原』という題名がいだかせる予測は欺かれて、第一聯では雨の海辺の情景がえがかれている。第二聯で、これは雨の草原の情景に誘われた幻想の光景だと明かされるものの、現実風景と幻想風景との関係はこの詩の最後の二行では逆転してしまっている。この詩のなかでは何が生じているのだろうか。

現実の風景においては、羊飼いの番小屋、羊飼、鳶の巢を頂いた唐檜の木は草原に散らばる点景である。それらを発話主体の想像力が孤立の状況から救い出し、それぞれが大砲、海賊、マスト、綱、檣桜として欠けがえのない意味機能を担っているような、「海賊船」に統合するのである。このように意味ある全体として体験される幻想は、現実を押し返すほどに強力である。しかしそれでも現実と幻想の両領域は独立しており、重なり合うにしても一致はしない。白日夢の陶醉は、それが束の間の幻覚にすぎないという不安定感を孕んでもいるのである。同じことは『雲雀』にもみとめることができる。

荒野の朝の情景をえがく『雲雀』では、ひなぎく、睡蓮、こばんそう、りんどう、あるいはコオロギ、甲虫、蜂、蟻、蜘蛛などの、驚くべき多様性をみせる無数の生物が、日の出とともに目覚めて活動をはじめめる光景が繰り広げられている。しかも太陽が女王とされ、草花には女官や廷臣、昆虫には楽士や商人、職人という意味役割が与えられることによって、荒野の風景には、朝の引見の儀に活気づく宮廷の壮麗な光景が二重映しにされている。この手法が何を語るかはもう繰り返す必要はないだろう。ただひとつ、この詩でアレゴリー的に用いられている宮廷<sup>38)</sup>という像について注意しておきたい。絶対主義を思わせるこの全体像は、個の疎外という問題をバロック的秩序への回帰によって解決しようという、復古の姿勢をうかがわせているように思われる。たしかにこの宮廷の情景は、太陽＝女王という「中心」があらわれてはじめて活気を呈し、太陽が隠れるとともにかき消える。たしかに草花や昆虫は、雲雀＝『日の伝令官』(1-26)に勤めにつくよう促され、アレゴリーの世界に召喚されてはじめて、夜の硬直から解き放たれ、生命を享け、活動をはじめよ

うである。このような自然＝宮廷の表出はたしかに、「中心」を得てはじめて各部分が生命を授かり、生きた全体となって動き出すような有機体の観念に支えられているように思われる。<sup>39)</sup>けれどもその一方で、個々の生物が決してアレゴリーの宮廷像における役割に解消されてはいないことを見過ごしてはいけない。個々の生物がそれぞれ自律しているからこそ、この全体像もまた多様性を孕んだ充溢の相で表わされるのである。ここに、ドロステの詩における関係性の創出の試みが持っている志向があらわれていよう。

ところでこのアレゴリーの手法に注目して、「事物の無常を見てとり、事物を永遠の相に救い上げようとする配慮、これがアレゴリー的なものを生む最も強力な動機の一つ」<sup>40)</sup>であることを考慮するならば、ドロステの詩が持たされているいまひとつの表現衝動が明らかになる。『荒野の情景』の詩をみるならば、必ず時の経過が表出されていることに気がつく。すなわち、出来事がすべて時間の経過にそって描出されるために、時間の体験もまた表現されているのである。このことは、荒野の情景が静止した永遠の相ではなく、変化の相でとらえられていることを示している。また、万物がつねに変転にさらされているからこそ、この世界が未知の美しさや多様性をみせるどんな一瞬をも見逃すことのないようにと、鋭敏な観察眼がめぐられるのである。ところがアレゴリーの手法によって「永遠の相に救い上げ」られたかに見えた荒野の情景、宮廷の幻覚は、太陽が昇りきり、その高揚感が頂点に達したかと思うその瞬間にかき消えてしまう。

雲がひろがり 風が鋭くまで

雲雀は沈黙し えにしだの茂みのなかに落ちていった (I-31)

『ごらんよ なんともあもぞもぞと大地のふところから出てくことだ』(I-31)などと直接に感動を表わしていた発話主体の高揚は、もうその痕跡もない。

このように現実が介入することによって白日夢が唐突に破られるのは、『巨人岩』や『泥灰土採取坑』とも共通している。このとき白日夢の陶然とした発話と「正しい」現実の認識との著しい対照は、「正しいもの」が必ずしも「真実なもの」とは限らないのだと暗に仄めかすのである。『 — おまえの荒野にとどまるがいい。おまえの幻想が無数の糸をおまえの池の水底深く垂らすにまかせ、幻想を、神秘の睡蓮のごとく池に浮かばせて、ゆらゆら漂わせるのだ。ひとつの全体であれ。たとえばそれが束の間の夢想、理解しきれぬお伽噺にすぎぬとも。 — それでもなお、認識

の木の味気ない果実よりは貴いのだ』(Ⅱ-354)と。そうしてこの『束の間の夢想』ながらも関係性の世界を創出しようという試みをドロステの詩の構造にみとめるとき、わたしたちは第Ⅱ章の考察で明らかになった詩人の使命意識の反映を見出すとともに、ふたたび「露」の表象にたち返ることになる。

## IV

### 情 意

耕地は緑なし 空は青  
だが千もの色を露はうつす  
それは大地が 墓場にいたるときまで  
空の青に咲き誇るにいたるときまで望むこと  
さあ おしえておくれ おまえの恵みは何なのか  
情意よ 魂の虹彩よ

おまえ 雲の露のしずくよ 天の  
いちばん愛らしい詩によって  
大地を天に親しませるために  
耕地の毛穴にしみゆくものよ  
おまえ 涙のごとくこの世の神聖を  
光のごとく天上の神聖を おびるものよ

ほんのひとつぶのしずく ひとつの反映  
けれどおまえは あらゆる驚異を吸う (Ⅰ-470)

耕地は緑、空は青というのをはじめとして、自然は様々な色彩をみせている。その一方ですべては、耕地と空がそうであるように、分かたれてばらばらに存在している。そうしたなかで『露』は『千もの色』を、その反映の作用によって、しずくの小世界に融合する。これは『大地』が『空の青に咲き誇る』とき、天と地の分離が解消されるそのときまで露に課された使命だという。こうした露の反映という作

用が、『魂の虹彩』である『情意』の、そして『天のいちばん愛らしい詩』の作用であるところの詩はうたう。こうしてみるとこの詩はまさに、関係性の世界への覚醒を使命とする詩人が人々に差し出す露、すなわち詩の精髄を表わしているものといえるだろう。

露はまず、自然の現象をひとつに融合する。融合の場である露はまた、『魂の虹彩』の『情意』でもあるために、外部と内部も同時に融合されている。そのうえこの『雲の露』は、物理的な意味ばかりではなく、宗教的・精神的な意味においても天と地の間にあって両の領域を媒介し融合する。しかも『毛穴』という語は人間をも連想させる。「地上に繫縛された人間と天との結合<sup>41)</sup>」もまた実現されるのである。このように露＝情意＝詩は、個々の現象だけではなく、外部と内部、現実と宗教的・超越的次元、さらには此岸と彼岸という、本来は相反する様々な次元をも一つに融合して、それらが混然一体となった「関係性の世界」<sup>42)</sup>を創出するものである。このとき反映という鏡の作用は、研ぎ澄まされた感覚に相応しよう。反映はしかし、現象そのままの再現ではない。

おまえには 小枝の葉が広間となり  
苔の纖毛がピロードとなり  
貝殻の破片や小石は洗鉢されて  
オパールやきらめく金属となる

病んだ葉の赤味がかった緑は  
おまえの額に紅玉を押しつける

.....

枯れた葉叢のふるえでさえ  
おまえには褐色をおびた琥珀にみえる (I-471)

対象は変容され屈折されて反映像として反射されるのである。この屈折の作用を経るならば、無価値で瑣末なものも高貴なものに、今にも滅ばんという無常の相を宿したものも宝石や金属の永続する美に変化される。受容されたものは、反映するものの内部すなわち情意によって魔術的に変容され、新たな形姿となって反射される。この変容の過程が「詩想によって醇化された、自然に忠実なもの」というドロステの言葉に相応すると考えられる。

そして太陽の灼熱が消えたときでさえ  
おまえの真の装束  
おまえの湖の蜃気楼 光の夢が いまや  
おまえという珠のまわりを飛びまわり  
華奢な幻影を 水晶に閉じこめられた  
精霊たちを 揺り動かす

するとおまえは眠る われと自らにとらわれて  
眠りつ隠された力をふるわせる  
天も知らず 地も知らず  
ただおまえの創造物ばかりが知っている  
いまだ存在せず 決して成ることもない  
おまえの胸の胎児を

おお 微笑むがいい 夢を見つづけるがいい  
魂の虹彩 しづくであるおまえよ  
森は騒ぐにまかせ 星々の連なりは  
群れ煌めくにまかせるがいい  
おまえは地を有し 天を有し  
そのうえおまえの精霊たちをも有すのだから

(I-471 f.)

情意の『隠された力』である反映は、世界との直接の対峙を必ずしも必要とはせず、それどころか夢のなかでこそ、その力は何の妨げもなく完全に発揮されるのだとうたわれる。このような自足した夢の陶醉は、『胎児』という表現がさらに引き継いでいる。これは、未だ生まれざる、可能性としての世界を表象するだけでなく、世界との分裂を知らず、意識による疎外の彼方にあるという、原初の全一の幸福を体現するものでもあろう。そのような始源のまどろみを叶えるのがやはり夢なのである。だがその際に『華奢な幻影』また『水晶に閉じこめられた精霊たち』という、否定的な色調の表現は見逃せない。完璧な反映界を実現する夢の限界がここに暗示されているのである。白日夢のとどめがたさも、これに通じていよう。そうして情意の『隠された力』はやはり、秘められたままに終わらざるを得ない。『われと自らにとらわれ』た眠りのなかに現われる夢、すなわち情意＝詩の創出する幸福な関

係性の世界は、現実には何らの変化ももたらし得ない徒花でもある。世界の変容は『おまえ』、すなわち情意自身にとってのみ「主観的」に実現されるにすぎない。『森』、『星』という、天と地とに遠く隔てられた現象が何の連辞もなく並列されているように、現実の世界は依然として分断されたままなのである。この詩はすると、詩において開示される関係性の世界の陶醉を表現すると同時に、現実を前にしての詩人の無力をも吐露するのだろうか。

ここで、詩人像がふたたび問題となる。ドロステがえがき出した像は、詩人を超越存在とする考えが受容されたものであった。この超越的詩人観は、詩人が構築する世界を現実社会の外部に定めるものでもあったことをも思い出そう。つまり、現実に対する詩人の無力とは、実際的事実関係を示す以上に、詩人存在が社会を超越させられた時点ですでに、詩人像の内部に構造化されているのである。このような詩人像を一旦受容したからには、そして意識形成の指針としたからには、それにいかに修正をほどこし、またいかに詩人の使命を社会内の有益性に定めようとも、その詩人像内部に構造化されている、現実に対しての詩人の無力をも、否応なく受容せざるをえない。これは詩人であろうとする個人の意識にも内化されるものには違いないが、『情意』に表わされる詩の限界は、ドロステ自身の思いを反映する以上に、詩人という類型化された存在形態が持つ枠組をも反映しているのである。実際にある詩人——ここではドロステ——が社会的な影響力を持つか否か、そうしてかれがそれをどう考えたかはまた別の次元の問題としてある。また、詩人という種類の人間がある共同体内で使命を持つという考え自体、内容的には大きな変遷を辿ってきたものの、枠組としては古典古代から脈々と継承されてきたものである。<sup>43)</sup>これが19世紀にもなると、詩人は、社会的使命を持った社会的には無力な存在として、逆説的に社会の内部に位置づけられることになる。『情意』の自足した夢の陶醉がうかがわせる諦念もまた、ドロステという個人の力を遥かにうわ回る、このような枠組の力が強力に作用して表現されたものでもあろう。たしかに、関係性の楽園への変容は、所詮は詩人の内部の出来事、詩という自己完結的な世界内部の出来事にすぎず、新たな世界も現実にはその根を下ろす場もなく宙宇を漂うしかないのかもしれない。だが関係性の世界を創出する使命が詩人像にもとづいているように、詩の限界もまた詩人像に由来するのであって、詩が実際に持ちうる力を否定しているわけではないのである。そうして一方が類型として与えられたものに、もう一方が詩人ドロステの意識にもとづいていることを考慮するならば、どちらの表現がより強力かはいくまでもないだろう。

\* 本稿のテキストとしては、Annette von Droste-Hülshoff: Sämtliche Werke in zwei Bänden. Nach dem Text der Originaldrucke und der Handschriften. Herausgegeben von Günther Weydt und Winfried Woesler. Mit Anmerkungen von Axel Marquardt (Lyrik), Bernd Kortländer (Epik) und Walter Hüge (Prosa). Unter Mitarbeit von Aloys Haverbusch und Bodo Plachta. München 1973 (Bd.1), 1978 (Bd.2)を使用した。引用箇所は巻数をローマ数字で、頁数をアラビア数字で、本文中の括弧内に記した。さらにドロステの書簡集 Die Briefe der Annette von Droste-Hülshoff. Gesamtausgabe. Herausgegeben von Karl Schulte Kemminghausen. 2 Bde. Jena 1944. からの引用は、同じく本文中の括弧内に、略号 SKB のあとに巻数をローマ数字で、頁数をアラビア数字で記した。

## 註

- 1) Heinz Schlaffer: Das Dichtergedicht im 19. Jahrhundert. Topos und Ideologie. In: Schillerjahrbuch 10 (1966). S. 297 - 335.
- 2) Gerhard Sauder: Geniekult im Sturm und Drang. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Bd. 3. Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680-1789. Herausgegeben von Rolf Grimminger. München 1980. S. 330
- 3) Josefine Nettesheim: Die geistige Welt der Dichterin Annette Droste zu Hülshoff. Münster 1967. S. 31ff., 180f.
- 4) Schlaffer, Ibid., S. 304
- 5) Schlaffer, Ibid.
- 6) Paul Kluckhohn: Berufungsbewußtsein und Gemeinschaftsdienst des deutschen Dichters im Wandel der Zeiten. In: Deutsche Vierteljahrschrift. Bd. 14 (1936) S.3
- 7) Wilfried Barner: Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen. Tübingen 1970. S. 237
- 8) Urs Herzog: Deutsche Barocklyrik. Eine Einführung. München 1979. S. 39ff.
- 9) Gerhard Kaiser: Von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang 1730-1785. Gütersloh 1966. S. 20
- 10) Friedrich Schiller: Werke in drei Bänden. Bd. 3 München 1966. S. 704
- 11) Jochen Schulte-Sasse: Autonomie als Wert. Zur historischen und rezeptionsästhetischen Kritik eines ideologischen Begriffs. In: Literatur



- und Leser. Herausgegeben von Gunter Grimm. Stuttgart 1975. S. 103 より引用。
- 12) Stephan Berning: Sinnbildsprache. Zur Bildstruktur des Geistlichen Jahrs der Annette von Droste-Hülshoff. Tübingen 1975. S. 83
  - 13) Berning, Ibid., S. 7-41
  - 14) Ibid., S. 18
  - 15) Apostelgeschichte 2, 1-4
  - 16) Berning, Ibid., S. 158
  - 17) Ibid., S. 133
  - 18) Vgl., Albrecht Schöne / Arthur Henkel: Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart 1967. S. 732
  - 19) Friedrich Sengle: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848. Bd.1 Allgemeine Voraussetzungen, Richtungen, Darstellungsmittel. Stuttgart 1971. S. 320
  - 20) Käthe Hamburger: Die Logik der Dichtung. Stuttgart 1957. S. 177
  - 21) Peter Berglar: Annette von Droste-Hülshoff in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1967. S. 20f.
  - 22) Sengle, Ibid., S. 34ff.
  - 23) Nettesheim, Ibid., bes. S. 15ff.
  - 24) Ibid., S. 102ff.
  - 25) Ibid., S. 73f.
  - 26) Wolfgang Kayser: Sprachform und Redeform in den „Heidebildern“ der Annette von Droste-Hülshoff. In: Interpretation. Bd. 1 Deutsche Lyrik von Weckherlin bis Benn. S. 220
  - 27) Johann Wolfgang Goethe: Hamburger Ausgabe Bd. 6, S. 9
  - 28) Lotte Köhler: Annette von Droste-Hülshoff. In: Deutsche Dichter des 19. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk. Herausgegeben von Benno von Wiese. 2. überarbeitete und vermehrte Auflage. Berlin 1979. S. 297
  - 29) Clemens Heselhaus: Annette von Droste-Hülshoff. Werk und Leben. Düsseldorf 1971. S. 237
  - 30) Clemens Heselhaus: Die Heidebilder der Droste. In: Jahrbuch der Droste-Gesellschaft. Herausgegeben von Clemens Heselhaus. Bd. 3 1959. S. 161
  - 31) Sengle, Ibid., S. 61
  - 32) Ibid., S. 125ff.
  - 33) Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: Schriften.

- Bd. 1. Frankfurt am Main 1955. S. 307
- 34) Nettesheim, Ibid., S. 75ff.
- 35) Heselhaus, Annette von Droste-Hülshoff. S. 242
- 36) Nettesheim, Ibid., S. 87ff.
- 37) Nettesheim, Ibid., S. 22f.
- 38) Vgl. Günter Häntzschel: Tradition und Originalität. Allegorische Darstellung im Werk Annette von Droste-Hülshoffs. Stuttgart 1968. S. 94f.
- 39) 「中心の喪失」という観念については、美術史ではあるが Hans Sedlmayr: Verlust der Mitte. Salzburg 1955<sup>2</sup> を参照。また、有機体的世界観については、Otto Brunner: Neue Wege der Verfassungs- und Sozialgeschichte. Zweite, vermehrte Auflage. Göttingen 1968. S. 103-127, bes. S. 114 を参照。
- 40) Benjamin, Ibid., S. 348
- 41) Walter Höllerer: Zwischen Klassik und Moderne. Lachen und Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit. Stuttgart 1958. S. 308
- 42) Ibid., S. 306
- 43) 註 6) 参照。